

Rozsnyai Bálint

NARRATÍV STRATÉGIÁK

A XIX. SZÁZAD KÖZEPENEK AMERIKAI REGÉNYÉBEN

Két meglehetősen közhelyszámba menő kritikai-irodalmomtörténeti megállapítás a kiindulásom: a XIX. század-középi amerikai irodalom két legkiemelkedőbb alakjának, Hawthorne-nak és Melville-nek az írói pályájában hasonló törés figyelhető meg. Sikeres művek után elhallgatnak: Hawthorne több befejezetlen művel kísérletezik, Melville pedig kizárólag "non-fiction"-t ír. A kudarc oka nyilván nem anyagi, s még csak nem is közvetlenül társadalmi-politikai: a polgárháború és az azt követő "aranyozott kor" előtt szakad meg alkotó korszakuk.

A másik megállapítás: mindkét szerző munkásságában felfedezhető a kor irodalmával, pontosabban, a kritikai fogadtatásból és a példányszámokból is mérhetően "sikeres", "népszerű", valamint a "magas" irodalommal szembeni ellenkezés, ellenállás. Igen feltűnő ez Hawthorne-nál, aki négy hosszabblélegzetű művét tüntetőleg "romance"-nek nevezi a hozzájuk írt Előszavakban, noha a kifejezés ekkor már elnyerte a maival azonos, pejoratív értelmét. Hawthorne ugyanakkor csak homályosan, inkább metaforikusan határozza meg a "romance" sajátos értelmezését. Melville kívülállása elsősorban műveinek a szokványtól eltérő felépítésében látható, különösen a Moby Dick-ben, a Pierre, or the Ambiguities-ben és a Confidence Man-ben.

Az alábbiakban e szembenállás megnyilvánulásait:

a művekben realizált állásfoglalást próbálom meg vázolni, néhány sajátos vonatkozás figyelembevételével, elsősorban az Iser /1978/ által kifejtett elméleti-módszertani elvekre alapozott megközelítést alkalmazva. Terjedelmi okoknál fogva itt a perspektíva-rendszereket szervező stratégiákra szűkítem vizsgálódásaimat, s ezeken belül a Szerző és a Narrátor, valamint a cselekménybeli, közbeszótt történet néhány ilyen jellegű vonatkozását veszem figyelembe.

1. Az amerikai közgondolkodásban a XIX. század első felében az ú.n. "józan ész skót iskolája"¹ a domináns gondolati rendszer, bár egyeduralkodó korántsem korlátlan, így pl. az új-angliai transzcendentalista mozgalom egyfajta ellenrendszerként lép fel vele szemben. Ez a mozgalom azonban nem teljes tagadása annak; hiszen végsősoron a racionalizmus egyik lehetséges kiterjesztése. A század közepétől megerősödő reformmozgalmak és utópiák ezt támasztják alá, hiszen a locke-i szenzuál-empirizmusra épülő benthamizmus alapelve kelti életre a szociális mozgalmakat, s az amerikai szocialista utópiák egyik paradigmátikus vállalkozása az új-angliai Brook Farm "kommuna" létrehozása.²

1.1. Hawthorne tulajdonképpen éppen a szenzuál-empirizmus és a belőle táplálkozó benthamizmus, illetve az ezeket látszólag megkérdőjelező transzcendentalizmus és a benthamizmus végletes individualizmusát "kiigazító" szocialista eszmerendszerhez kapcsolja mindkét tárgyalandó művét: A hétormú ház³ és a Derűvölgy románcát.⁴

A műveket nyitó Előszó pontosan megjelöli a választást: a történelem nyújtotta távlat az egyikben, a kísérteti kommuna rendkívüli helyzete a másikban - teszi lehetővé a Szerző számára, hogy a művekben megítélésükkor ne a kézzelfogható valóság legyen az egyedüli mérce. Ennek megfelelően szembeállítja a tények világából épít-

kező regényt /"novel"/ és a képzelet világából merítő "romance"-et. E kettő konfrontálása természetesen már előre irányítja az olvasói elvárásokat. Először is elhatárolja magát a valósághűsége alapozó regénytípustól, melynek episztemológiai háttére a "valóságot megfogható és értelmes törvények szabályozta egységként értelmezi, s így a racionális tudat és a morális akarat számára felfoghatónak és megragadhatónak tételezi. Ez a regénytípus csupán az egyéni vétkeket és a társadalmi torzulásokat ostorozta; a tudás és a megértés hiányát. Azok okait és jobbításuk lehetőségét feltérképezhetőnek vélte egy-egy jellegzetes egyén életvitelének, cselekedeteinek, gondolatainak megrajzolása, valamint társadalmi környezetének, annak változásainak aprólékos leírása révén".⁵

Ezzel egyidejűleg Hawthorne a "romance" szóval jelölt irodalmi hagyományhoz kapcsolja írását. Nyilvánvaló, hogy választásában inkább az elhatárolás vezérelti, hiszen a korabeli legáltalánosabb "romance"-meghatározás csupán a "lehetséges" és a "valószerű" megkülönböztetéséig terjed. A Szerző az irodalmi hagyomány megjelölésében voltaképp a látszat és a valóság dichotómiájára épít. Itt nem lép túl a XIX. századi lehetőségeken, hiszen mint M. Foucault-t követve Hoffman /1980, 301/ megfogalmazza, a kor "episzteméjét abban a szakadatlan törekvésben kell látnunk, mely arra irányult, hogy a dolgok látható felszíne alatt láthatatlanul meghúzódó mély szerkezetet felfedjék /azaz, hogy pl. feltérképezzék az emberi lét állapotát/".

Csakhowy míg a korabeli amerikai közgondolkodás nem tesz valójában különbséget a lét két aspektusa /látszat - valóság/ között, illetve a kettőt gyakorlatilag azonosnak véli⁶, Hawthorne Szerzője mindkét Előszóban kiemeli a tapintható valóságtól való távolság szükségességét, ha az igazságot, a lényeket akarjuk megismerni.

1.1.1. Hawthorne Hétormú háza azt az Iser /1978, 204/ által leírt, s elsősorban a XVIII. századi regényre jellemző modellt követi, melyben a Szerző-Narrátor nézetei az értékelés és az értelmezés rögzített pontjaiként funkcionálnak. Ennek megfelelően a már az Előszóban színre lépő Szerző mindvégig megőrzi tárgyilagos, távolságtartó attitűdjét, melyből csupán a 18. fejezetben /"Pyncheon kormányzó"/ lép ki, de ott sem szubjektív - esetleg öngigazoló hangon szólal meg; objektivitását, pontosabban: az ítélkező bíró tárgyilagosságát a biblikus utalások és nyelvezet biztosítják.

A szereplőkhöz rendelt nézetek a történeten belül nem képviselnek valamilyen hierarchiát, itt a perspektíva-rendszer oppozíciós jellegű: az állandó váltások "reciprokális tagadást" /Iser, 1978, 101/ hoznak létre. Ezért lényeges, hogy az Előszóbeli Szerző folyamatosan jelen van kommentárjai, közbeszólásai révén /a Házzal, a Nappal, a Holddal, a fényképezés természetével, stb. kapcsolatos megjegyzései/. Folyamatos jelenléte tehát végül is megszünteti az oppozíciós rendszert, hiszen nézetei, "világa" rögzített pontok.

1.1.2. A Derűvölgy románcában az előző műhöz képest jelentős változást figyelhetünk meg, melynek lényeges vonása a következő módon írható le:

A Hétormú házban a Szerző és a Narrátor azonos, s így inkább a XVIII. századi regény alapvető narratív stratégiája érvényesül a perspektíva-rendszerében. A Derűvölgy románcában azonban az Előszó Szerzőjének a helyét már az I. fejezettől a Narrátor veszi át, aki egyúttal a mű főhőse is tekinthető. A Hétormú ház egyes szám 3. személyű, eleve objektívabb jellegű narrációja itt a fentieknek megfelelően egyes szám 1. személyű narrációra cserélődik. A "történeten" belüli perspektíva-rendszer látszólag már nélkülözi a hierarchizálódásnak azt a fokát, mely

a Hétormú házat jellemezte, hiszen a Narrátor, a "középszerű" költő, Miles Coverdale nézetei szüntelenül módosulnak /kiegészítések, átértelmezések formájában/. Mint-hogy azonban narrátori szerepe kiemeli, a módosításokhoz vezető "információk" is csak az ő tudatán keresztül közvetítődnek, az Előszóbeli Szerző pedig nem avatkozik közbe.

Tulajdonképpen Miles Coverdale a Booth /1961, 211 skk/ által meghatározott "megbízhatatlan narrátor" szerepét tölti be, melyet Iser /1978, 131 és 204/ a XIX. századi regény sajátosságaként említ. Éppen ezért lényeges, hogy az Előszóbeli Szerző elhatárolja magát a Narrátortól, s egyben minősíti is őt. Másképpen: Coverdale narrátori funkciója az Előszóban meghatározott horizonthoz képest "témaként" valósul meg.

Az író területe "az a tündérország, amely annyira hasonlít a való világhoz, hogy megfelelő távolságból nézve, meg sem lehet tőle különböztetni, de amelyet különös varázslat levegője leng körül, s ez lakóit önálló, sajátos léttel ruházza fel" /6/. S a Szerző a "lényegében álomkép s mégis tény" /uo./ kettősségének felismerésében és közvetítésében látja a "regényírás" /Fiction/ fő feladatát, melyet Narrátora képtelen megoldani. A horizont és téma ilyen jellegű viszonyának folyamatos fenntartását elsősorban az egyes fejezetcímek biztosítják, valamint ugyanezt szolgálja a "történet" tagolása s végül Miles Coverdale lenéző megjegyzései a "romance"-ről.

A Narrátor kudarcának a megmutatása lesz tehát a romance "fő célja" /5/; azaz annak bizonyítása, hogy a romance "tény és álomkép" közötti kettős világot a tények világára szűkítő regény /"novel"/ alkalmatlan arra, hogy a látható dolgok világát elrendező, értelmező mély szerkezetet felkutassa.

Az Előszó által megjelölt horizont /a romance-író "alkotását nem mérik szigorúan össze a természettel; a

mindennapos valóság szempontjából több szabadságot engedélyeznek neki, mert így feltétlenül jobb hatást érhet el" /6/ / tehát csak így, a témával való viszonyban konstituálja a mű jelentését.

Ez lényeges megállapítás, mivel jelzi, hogy az Előszó elszakíthatatlan a műtől, s nem csupán egyfajta irodalmi hagyomány mechanikus átvétele. Egyben utal arra is, hogy Hawthorne műveiben meglehetősen erőteljesen érvényesül a XVIII. századi angol regényírás hagyománya /pl. Fielding regénybeli szerző jelenlétének sémája/, mellyel a Derűvölgy románcában látszólag szakít.

1.2. Melville kiválasztott regényének, a Confidence Mannek⁷ a narrátora nem figyelmezteti a műbeli olvasót Hawthorne-éhez hasonló közvetlen módon, jöllehet az I. fejezet első három bekezdése Hawthorne Előszavainak megfelelő funkciót lát el.

"Április elsején napkeltekor, hirtelen, miként Manco Capac a Titicaca tó partján, megjelent a vajszinű ruhás férfi St. Louis városának kikötőjében."⁸ Se poggyásza, se kísérője nem volt, tehát a szó legszorosabb értelmében idegen. Ekkor szállt a többi utas is a Fidèle gőzös fedélzetére, ahol is hatalmas plakát adja tudtul, hogy díjat tűztek ki a feltehetően Keletről érkezett rejtélyes szélhámos kézrekerítésére.

A narrátor kulturális és irodalmi hagyományokhoz kapcsolja az elmondandó történetet /április 1., napkelte, az indián nap-mítoszokat idéző Titicaca, Fidèle: a Bolondok Hajója s a kétértelmű Kelet/, s egyúttal a jelzett hajóútnak az angolszász irodalmi tradíciókban meglévő allegórikus-parabolisztikus vonatkozásait is kiemeli, s így szabályozza az olvasói elvárásokat.

Más szóval: a soronkövetkező eseményeket konkretizálja /dátum, a hajóút pontos földrajzi megjelölése/, az alluziók révén pedig el is távolítja őket a köznapi tapasztalás világától.

A műbeli szerző, aki egyben a narrátor is, lehetővé teszi a perspektívák hierarchiális elrendezését. Narrátori szerepéből időnként kilépve, meglehetősen agresszív módon avatkozik bele saját történetébe; különösen jellegzetesen a 33. és a 44. fejezetekben.

Az előbbiben a műbeli szerző közvetlenül, saját személyében szólal meg, s képzeletbeli olvasójának kétkedésére válaszol. Kétféle olvasót különböztet meg: az első "é szórakoztató olvasmányban is a valóságos élethez való szigorú hűséget kéri számon, noha épp ő maga fordul el az unalmas hétköznapiaktól, amikor ilyesfajta könyvet vesz a kezébe" /215/⁹. A másik típusú olvasó az ideális - az ő véleményét osztja a szerző is: a regényben, akár a színpadon, másféle személyeket és jeleneteket vár el, mint amilyenekkel életében találkozhat, de ebben nem csupán "nagyobb mulatságot keres, hanem valójában igazabb valóságot, mint amelyet a való élet mutathat" /215/¹⁰. A természetet - az átalakított természetet reméli fellelni. "A regény - akár a vallás - egy másik világot mutat be, ámde érezzük, e világgal szoros a kapcsolatunk." /215-216/¹¹. Végül szinte önmaga igazolásaként megjegyzi, a következő történet, amelyet a Confidence Man mesél el, az emberi viselkedés változékonyságát igazolja. Csakhogy amit igazolni akar, az nem az előző fejezeteknek az "ovidiusinál is meglepőbb metamorfózisa" /31. fejezet, Charlie "színeváltozása"/, hanem éppen a Confidence Man jóval korábbi magatartásváltása.

E jellegzetes csúsztatással Melville kihasználja a téma-horizont struktúra lehetőségeit. Az előző fejezetek összegező felidézése a horizontot jelöli ki, melyhez a lehetséges olvasói attitűdök "témaként" kapcsolódnak. Az első attitűd a szenzuál empirizmus tapasztalatközpontúságát hordozza, s éppen e gondolati rendszer hiányosságaira irányítja a figyelmet a korábbiakhoz való viszonya. A második attitűd érvényteleníti az elsőt /"a valóság mély szer-

kezete nem látható"/. Az olvasói válaszok így a valóság-hoz kötődő viszonyt jelzik. Ez a következő fejezetben már horizontként funkcionál, s a fejezetet nyitó összefoglaló bekezdés anyagából, azaz a korábbi horizontból, kiemelt mozzanatok /a Confidence Man változásai/ tematizálódnak: tehát az irrealitás, mellyel a Confidence Man egyre újabb alakot ölt, voltaképp a mélyebb valóság, a látható felszín pedig csupán maszk.

2.1. A Hawthorne-i romance korábban említett vonása, hogy a XVIII. századi angol regénytípus bizonyos jellemzői domináns szerephez jutnak benne, érvényesül a közbeszótt történet felhasználásában is.

2.1.1. A Hétormú házban "Alice Pyncheon" története /13. fejezet/ a romance szereplőinek egymáshoz való viszonyához kapcsolódik: a régi történet felidézésével voltaképp a Holgrave és Phoebe szerelme iránti olvasói elvárás szabályozódik; az ezt követő fejezet így már a közbeszótt történetbeli horizonthoz képest tematizálhatja a két fiatal szerelmét /Holgrave nem él vissza az őseitől örökölt varázslói hatalmával/. Ugyanakkor a szerelem a valóságnak kettős fényben¹² való meglátásának, felfedezésének egyedüli lehetőségéhez - mint témához - szolgáltatja a horizontot.

2.1.2. A Derűvölgy románcában két közbeszótt történet is van: "Zenóbia regéje" /13. f./ és "Fauntleroy" /22. f./. Az előbbi a mű főszereplőinek egymáshoz való viszonyát prefigurálja /Coverdale és Priscilla, valamint Zenóbia és Priscilla kapcsolatát/; az utóbbi ismét a két női főszereplő titokzatosnak tűnő kapcsolatát tárgyalja. Mindkét történetben a téma-horizont struktúrában elrendeződő perspektívák szervezik az értelmezést.

Korábbi szövegelemzésemben kimutattam¹³, hogy Zenóbia és Priscilla a valóság két aspektusát jelzi a műben, s

Coverdale viszonya velük így egyben a valósággal való kapcsolatát is minősíti. Zenóbia /a tapasztalás asszonya/ és Priscilla /Szibillaként a transzcendens szint képviselője/ testvérek, bár ezt sem ők - legalábbis eleinte -, sem Coverdale nem tudják, s a Narrátor a két asszony "azonosságának" a felismerése után sem él e tudásával; utolsó mondatában is csupán az egyiket fogadja el, s a másikat elutasítja.

2.2. Melville Confidence Manjében ugyancsak él a közbeszótt történet módszerével: a 27., 34. és a 40. fejezetekben. A másodikban /"A bolondos úriember"/ a korábban tárgyalt 33. fejezetbeli szerzői beavatkozás által meghatározott horizonthoz kapcsolódóan Charlemont története tematizálódik /rejtélyes változásai/, majd a 35. fejezet nyitása ezt is a horizontba építi bele: a hallgató kérdésére, vajon igaz-e a történet, a Confidence Man válasza: "Természetesen nem, hiszen mondtam, mint bármely író, csupán szórakoztatni akartam. Így hát ha különösnek tűnt, ez a különösség maga a 'romance', ez az, ami szembeállítja a való élettel; a kitaláltsága, vagy röviden: a fikció és a tény ellentéte."¹⁴

A téma /a történet igaz volta/ a horizonthoz kapcsolódóan nyeri el értelmét: a fikció, a "romance" a valóság látható felszíne alatt meghúzódó szerkezetet tárja fel; a tények világa hamis és félrevezető - s így korának domináns gondolati rendszerét teszi lehetetlenné Melville. Egyúttal természetesen az író, a művész feladatát is megjelöli: a valóság mély szerkezetének a feltárása. S mint-hogy a Confidence Man maga a Sátán, a valóság láthatatlan struktúráját feltérképező művész démoni hatalommal kerül kapcsolatba az alkotás során: kivételes hatalomra tesz szert. Ezt a befejező fejezet mítoszokat /Biblia, az apokrif irodalom stb./ felhasználó - tematizáló - eljárása erősíti meg.¹⁵

3. A fenti - terjedelmi okokból meglehetősen utalás- és tézisszerű - elemzésekből két lényeges következtetést vonhatunk le.

3.1.1. Hawthorne és Melville a XIX. századközépi Amerika uralkodó/- ám általuk nem kielégítőnek vélt - gondolati rendszerét tulajdonképpen ugyan-e rendszeren belül maradva kérdőjelezzik meg, s megsejtésük a valóság és a fikció természetét illetően a XX. század eleji modernizmusba s annak episztemológiai hátterébe illik.

3.1.2. Ennek megfelelően nem egyértelmű narratív stratégiájuk sem. Így például Hawthorne nem igazán következetesen az Előszóbeli Szerzőt kénytelen "beléptetni", Melville pedig a Narrátor/Szerző nézeteivel "rögzített pontot" épít regényébe, ami a XVIII. századi regénytípusba illik. Ennek viszont ellentmond a mű lezárása, mely a szeriális perspektíva rendszert igényelné.

3.2. Kudarçuk e kettősséggel magyarázható, azzal, hogy műveik narratív stratégiájában megnyilvánuló határozatlanság lehetetlenné tette az olvasói elvárások, diszpozíciók megfelelő megszervezését; másképpen: olvasóik nem érthették műveik "jelentését".

Jegyzetek

- ¹ Erre vonatkozóan vö. Martin 1961 valamint Gilmore 1977.
- ² Egyes transzcendentalisták alapítótagjai voltak e kísérletnek, melybe rövidebb ideig Hawthorne is bekapcsolódott, s itteni élményeiből is táplálkozott a Derűvölgy románca, amint azt az Előszóban is említi.
- ³ Magyarul: ford. Vámosi Pál, 1973, Budapest, Európa. A dolgozat e kiadás lapszámozására hivatkozik.
- ⁴ Magyarul: ford. Kászonyi Ágota, 1975, Budapest, Európa; a továbbiakban e kiadásra hivatkozom.
- ⁵ "The 19th c. novel, whose epistemology allowed for reality as an objective and intelligible entity as well as for the power of the rational mind and moral will to master

the world, needed to negate only individual vice and social deformations, the lack of knowledge and understanding. It could thus examine their causes and the possibilities of improvement by an exploration of human actions and human consciousness in the course of the life of representative individuals and by the detailed description of the social milieu and its changes and changeability." Hoffman, 1980, 311.

- 6 Vö. 1. jegyzet és McMahon 1973. 11-37.
- 7 The Confidence Man: His Masquerade, 1955, New York, Grove. A dolgozatban saját fordításomat közlöm, s a jegyzetekben megadom az eredeti szöveget.
- 8 "At sunrise on a first of April, there appeared, suddenly as Manco Capac at the lake Titicaca, a man in cream-colours, at the water-side in the city of St. Louis." /6/
- 9 "... in a work of amusement, this severe fidelity to real life should be exacted by anyone, who, by taking up such a work, sufficiently shows that he is not unwilling to drop real life, and turn, for a time, to something different." /215/
- 10 "... they look not only for more entertainment, but at bottom, even for more reality, than real life itself can show." /215-16/
- 11 "It is with fiction as with religion: it should present another world, and yet one, to which we feel the tie." /216/
- 12 Holgrave jelenlegi foglalkozása; fényképészet, s így hivatkozik önmagára, aki a Nap sugaraival készíti képeit. "Látását" s létét tehát a Nap határozza meg: és ebben az értelemben ez attribútuma. Phoebeé - e vonatkozásban -, mint a neve is jelzi: a Hold.



- 13 Narrátor és narráció; Adalékok a valóságértelmezés és elbeszélő módszer összefüggéseihez a XIX. századi amerikai regényben", in: Acta Germanica et Romanica, 1981, pp. 96-108.

Azonkívül; "A Mystical Treatise".

in PEAS, vol. II., 1982.

- 14 Ezzel az elrendezéssel azonban a XIX. századi amerikai elbeszélő irodalomban, így a "romance"-ban, a regényben, de a képzőművészetben is domináns centrális szerkesztési elvet Melville itt "megszünteti", noha a 23. - középponti - fejezetben még érvényesítette. Így voltaképp két szerkesztési elv létezik a regényben; a második feltehetően a számmisztikára épít.

A centralitásra vonatkozóan vö. Rozsnyai 1980. és Rozsnyai 1981. ide kapcsolódó megállapításait.

Irodalom

Booth, Wayne C. 1961: The Rhetoric of Fiction, Chicago: U of Chicago P. Gilmore, Michael T., 1977: The Middle Way: Puritanism and Ideology in American Romantic Fiction, New Brunswick: Rutgers UP

Hoffmann, Gerhard, 1980: "The Foregrounded Situation: New Narrative Strategies in Postmodern American Fiction", in: The American Identity, Fusion and Fragmentation, ed. Rob Kroes, Amsterdam: Amerika Instituut, pp. 289-344.

Iser, Wolfgang, 1978: The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response, London: Routledge and Kegan Paul.

McMahon, Helen, 1973: Criticism of Fiction: A Study of Trends in the "Atlantic Monthly", 1857-1898, New York:

Bookman Association Martin, Terence, 1961: The Instructed Vision; Scottish Common Sense Philosophy and the Origins of American Fiction, Bloomington: Indiana UP. Rozsnyai

Bálint, 1980: "The Romance of Either/Or: Hawthorne's The House of the Seven Gables", in: Papers in English and American Studies, Vol. 1. Szeged, pp. 103-138.

1981: "A hétormu ház és az amerikai 'romance'", in: Filológiai Közlöny, XXVII/1-2. pp. 56-60.